Pierre Buraglio

ci-dessus : Pierre Buraglio "Agrafage", 1976

I - Liminaire :

"Ne rien dire, ne rien faire, tout en le disant, tout en le faisant."(1)
Me pardonnera-t-on de commencer ces quelques lignes par un aveu ? En effet, depuis 1980, je possède une reproduction d'une œuvre de Buraglio, *Assemblage de paquets de Gauloises bleues* (1978), qui se trouve chez moi à une place où j'ai la possibilité de la contempler et de l'admirer aussi souvent que possible. J'avais eu l'occasion de découvrir l'œuvre de Pierre Buraglio, lors de l'exposition

présentée à la Galerie Fournier en février-mars 1980, et, depuis cette date, cet artiste reste vraiment pour moi "celui qui recommence la peinture", pour reprendre le titre d'un article à lui consacré, par Philippe Dagen, dans *Le Monde*, en octobre 1998(2). Il est aussi un des artistes qui nous permet de poser le problème du rapport forme/sens dans l'esthétique moderne, plastique comme littéraire.

Pourquoi Pierre Buraglio ? Sans doute aucun, parce qu'il représente une pratique esthétique qui, depuis 1965, se distingue assez radicalement, tout en se rattachant à des groupes qui plaident pour une peinture déniant, pour une grande part, toute signification à l'œuvre picturale, que ce soit le groupe Supports-Surfaces, ou le groupe BMPT. En effet, dans une forme de radicalisme, Buraglio se situe, je crois, dans la prospérité de toute une réflexion esthétique, à la fois d'ordre littéraire et d'ordre plastique ; et celle-ci a, en fait, commencé, dès la seconde moitié du XIXème siècle, par le refus total du sujet, tel qu'il a été posé, par exemple, par Zola dans son analyse du tableau à scandale de Manet, *Olympia*, qui proclame : "Qu'est-ce que tout cela veut dire ? Vous ne le savez guère, ni moi non plus."(3). Et un peu plus tard, Marcel Proust affirmait dans *Le Temps retrouvé* : "La vraie vie [...], la seule vie [...], réellement vécue, c'est la littérature [...] ; car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question, non de technique, mais de vision."(4) Certes, il convient de refuser l'assimilation simpliste et mécanique entre techniques scripturales et techniques picturales et l'établissement d'analogies de thèmes et d'espaces, opérant comme des catégories pré-établies et pré-définies, mais il est aussi absolument nécessaire de se poser le problème des relations entre plastique et littérature, et de rapprocher ces deux pratiques discursives de représentation, dans une approche interdisciplinaire des arts.

Pour Pierre Buraglio, la peinture n'a d'autre objet qu'elle-même ; comme il le dit dans l'interview accordé aux auteurs de ce livret : "[...] Les *Agrafages* ne renvoient qu'à eux mêmes -si l'on veut- parce qu'en fait ils ne renvoient pas qu'à eux mêmes." La forme, chez lui, forme et informe le sens. Et d'ajouter un peu plus loin, "[...] Mon discours n'est que plastique."(5)

L'Agrafage (1976) en est un exemple parfait, puisqu'il s'agit de la juxtaposition, plastique, formelle, de morceaux de toiles peintes qui constituent l'espace même de l'œuvre, qui en organisent l'espace, comme les paquets de Gauloises bleues apparaissent dans une fenêtre, cadre qui, à la fois découpe le bleu des paquets et fusionnent avec eux dans un montage savant. De véritables réseaux associatifs se créent entre ces morceaux dans un schéma libre, comme dans la série des *Assemblages*. Le rapprochement d'éléments sans lien de signification entre eux donne souvent ce "rapport formel parlant" dont parle si bien Claude Simon.(6)

Par le recours à ce qui Pierre Buraglio a dénommé "économie du pain perdu", c'est à dire par l'utilisation de matériaux aisément reconnaissables, qui appartiennent au quotidien, il fait passer ces morceaux de toile peinte, ces

paquets de Gauloises bleues à un autre ordre d'existence : ils deviennent "peinture", œuvres d'art.
On peut légitimement se préoccuper de toutes les procédures romanesques qui permettent de rendre compte de la réalité. or, souvent, pour les romanciers, mêmes réalistes et naturalistes, écrire à partir de documents, ce n'est pas imiter la nature, c'est d'abord et avant tout créer un objet de fiction, c'est élaborer une fiction, c'est créer une œuvre libre et vivante, indépendante et de celui qui la conçoit et de la matière même dont elle est issues. Comme l'écrit Michel Foucault, à ce propose : "Ce qui émerge, [...], c'est un troisième objet, irréductible."(7)
L'accumulation et la répétition dans *Agrafages*, comme dans un texte, en font une sorte de tableau-brocante ; *La Vie mode d'emploi* de Georges Pérec est aussi texte-brocante ; c'est, après le découpage des 500 aquarelles marines peintes par Bartlebooth, leur découpage en autant de puzzles de 750 pièces et la volonté de reconstituer ces aquarelles-puzzles.
Tout ce travail rend possible la réflexion sur l'interdisciplinarité, sur l'interesthéticité, car le roman moderne, comme l'œuvre de Pierre Buraglio, contraignent à poser la perspective du rapport sémiotique entre les arts : il en fait même une constance ; dans son énonciation, que l'on songe à l'œuvre de Claude Simon, à celle de Pascal Quignard, ou à celle de Georges Pérec.
Se posent là l'interrogation sur le réel, certes, mais aussi et surtout la question de la constitution d'un réel : Yves Michaud l'a pertinemment analysé : "La pensée du peintre prend le pas sur l'objet initial et devient plus vraie que le faux-semblant de la réalité [...]"(8). Et Buraglio nous l'explique : "La peinture naît/n'est que détachée du monde, de soi même."(9)
L'œuvre de Pierre Buraglio se charge d'échos visuels et mentaux, elle répercute et se représente, en multipliant les vocabulaires et les syntaxes de l'art ; c'est là un stupéfiant réservoir de formes, une étonnante mise à disposition de tout ce qui a pu être inventé. Il y a véritable sensation matérielle d'inscription dans la mémoire et d'impossibilité d'une autre organisation, c'est à dire une forme véritable d'irréversibilité.
Auteur : Jean-Pierre Leduc-Adine - Université de la Sorbonne nouvelle - C.N.R.S., Institut des textes et manuscrits modernes

Notes
1 Buraglio : "Entretien avec Pierre Buraglio" in *Catalogue de l'exposition du Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou*, Paris, 1982, p. 89.
2 *Le Monde*, 12 octobre 1998.
3 Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard; 1991, coll. Tel., p. 161.
4 Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard ; Bibliothèque de la Pléiade, Tome IV, 1989, p.448.
5 Cf., dans le dossier, l'interview de Pierre Buraglio : IV - Propos à l'œil.
6 Lire à ce propos dans le dossier le texte de Claude Simon : Forme et sens.

7 Michel Foucault : "Le Mallarmé de Jean-Pierre Richard", in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 429.
8 Yves Michaud : "Les vrais semblants de Buraglio (comme une manche retournée)", in *Critique*, n°416, janvier 1982.
9 Pierre Buraglio, *Notes après l'exposition* (mars 1980).

II - Propositions pédagogiques

Arts plastiques

"Ne rien dire, ne rien faire, tout en le disant, tout en le faisant."(1)
Me pardonnera-t-on de commencer ces quelques lignes par un aveu ? En effet, depuis 1980, je possède une reproduction d'une œuvre de Buraglio, *Assemblage de paquets de Gauloises bleues* (1978), qui se trouve chez moi à une place où j'ai la possibilité de la contempler et de l'admirer aussi souvent que possible. J'avais eu l'occasion de découvrir l'œuvre de Pierre Buraglio, lors de l'exposition présentée à la Galerie Fournier en février-mars 1980, et, depuis cette date, cet artiste reste vraiment pour moi "celui qui recommence la peinture", pour reprendre le titre d'un article à lui consacré, par Philippe Dagen, dans *Le Monde*, en octobre 1998(2). Il est aussi un des artistes qui nous permet de poser le problème du rapport forme/sens dans l'esthétique moderne, plastique comme littéraire.
Pourquoi Pierre Buraglio ? Sans doute aucun, parce qu'il représente une pratique esthétique qui, depuis 1965, se distingue assez radicalement, tout en se rattachant à des groupes qui plaident pour une peinture déniant, pour une grande part, toute signification à l'œuvre picturale, que ce soit le groupe Supports-Surfaces, ou le groupe BMPT. En effet, dans une forme de radicalisme, Buraglio se situe, je crois, dans la prospérité de toute une réflexion esthétique, à la fois d'ordre littéraire et d'ordre plastique ; et celle-ci a, en fait, commencé, dès la seconde moitié du XIXème siècle, par le refus total du sujet, tel qu'il a été posé, par exemple, par Zola dans son analyse du tableau à scandale de Manet, *Olympia*, qui proclame : "Qu'est-ce que tout cela veut dire ? Vous ne le savez guère, ni moi non plus."(3). Et un peu plus tard, Marcel Proust affirmait dans *Le Temps retrouvé* : "La vraie vie [...], la seule vie [...], réellement vécue, c'est la littérature [...] ; car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question, non de technique, mais de vision."(4) Certes, il convient de refuser l'assimilation simpliste et mécanique entre techniques scripturales et techniques picturales et l'établissement d'analogies de thèmes et

d'espaces, opérant comme des catégories pré-établies et pré-définies, mais il est aussi absolument nécessaire de se poser le problème des relations entre plastique et littérature, et de rapprocher ces deux pratiques discursives de représentation, dans une approche interdisciplinaire des arts.

Pour Pierre Buraglio, la peinture n'a d'autre objet qu'elle-même ; comme il le dit dans l'interview accordé aux auteurs de ce livret : "[...] Les *Agrafages* ne renvoient qu'à eux mêmes -si l'on veut- parce qu'en fait ils ne renvoient pas qu'à eux mêmes." La forme, chez lui, forme et informe le sens. Et d'ajouter un peu plus loin, "[...] Mon discours n'est que plastique."(5)

L'Agrafage (1976) en est un exemple parfait, puisqu'il s'agit de la juxtaposition, plastique, formelle, de morceaux de toiles peintes qui constituent l'espace même de l'œuvre, qui en organisent l'espace, comme les paquets de Gauloises bleues apparaissent dans une fenêtre, cadre qui, à la fois découpe le bleu des paquets et fusionnent avec eux dans un montage savant. De véritables réseaux associatifs se créent entre ces morceaux dans un schéma libre, comme dans la série des *Assemblages*. Le rapprochement d'éléments sans lien de signification entre eux donne souvent ce "rapport formel parlant" dont parle si bien Claude Simon.(6)

Par le recours à ce qui Pierre Buraglio a dénommé "économie du pain perdu", c'est à dire par l'utilisation de matériaux aisément reconnaissables, qui appartiennent au quotidien, il fait passer ces morceaux de toile peinte, ces paquets de Gauloises bleues à un autre ordre d'existence : ils deviennent "peinture", œuvres d'art.

On peut légitimement se préoccuper de toutes les procédures romanesques qui permettent de rendre compte de la réalité. or, souvent, pour les romanciers, mêmes réalistes et naturalistes, écrire à partir de documents, ce n'est pas imiter la nature, c'est d'abord et avant tout créer un objet de fiction, c'est élaborer une fiction, c'est créer une œuvre libre et vivante, indépendante et de celui qui la conçoit et de la matière même dont elle est issues. Comme l'écrit Michel Foucault, à ce propose : "Ce qui émerge, [...], c'est un troisième objet, irréductible."(7)

L'accumulation et la répétition dans *Agrafages*, comme dans un texte, en font une sorte de tableau-brocante ; *La Vie mode d'emploi* de Georges Pérec est aussi texte-brocante ; c'est, après le découpage des 500 aquarelles marines peintes par Bartlebooth, leur découpage en autant de puzzles de 750 pièces et la volonté de reconstituer ces aquarelles-puzzles.

Tout ce travail rend possible la réflexion sur l'interdisciplinarité, sur l'interesthéticité, car le roman moderne, comme l'œuvre de Pierre Buraglio, contraignent à poser la perspective du rapport sémiotique entre les arts : il en fait même une constance ; dans son énonciation, que l'on songe à l'œuvre de Claude Simon, à celle de Pascal Quignard, ou à celle de Georges Pérec.

Se posent là l'interrogation sur le réel, certes, mais aussi et surtout la question de la constitution d'un réel : Yves Michaud l'a pertinemment analysé : "La pensée du peintre prend le pas sur l'objet initial et devient plus vraie que le faux-

semblant de la réalité [...]"(8). Et Buraglio nous l'explique : "La peinture naît/n'est que détachée du monde, de soi même."(9)
L'œuvre de Pierre Buraglio se charge d'échos visuels et mentaux, elle répercute et se représente, en multipliant les vocabulaires et les syntaxes de l'art ; c'est là un stupéfiant réservoir de formes, une étonnante mise à disposition de tout ce qui a pu être inventé. Il y a véritable sensation matérielle d'inscription dans la mémoire et d'impossibilité d'une autre organisation, c'est à dire une forme véritable d'irréversibilité.
Auteur : Jean-Pierre Leduc-Adine - Université de la Sorbonne nouvelle - C.N.R.S., Institut des textes et manuscrits modernes

Notes
1 Buraglio : "Entretien avec Pierre Buraglio" in *Catalogue de l'exposition du Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou*, Paris, 1982, p. 89.
2 *Le Monde*, 12 octobre 1998.
3 Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard; 1991, coll. Tel., p. 161
4 Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard ; Bibliothèque de la Pléiade, Tome IV, 1989, p.448
5 Cf., dans le dossier, l'interview de Pierre Buraglio : IV - Propos à l'œil.
6 Lire à ce propos dans le dossier le texte de Claude Simon : Forme et sens.
7 Michel Foucault : "Le Mallarmé de Jean-Pierre Richard", in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 429
8 Yves Michaud : "Les vrais semblants de Buraglio (comme une manche retournée)", in *Critique*, n°416, janvier 1982.
9 Pierre Buraglio, *Notes après l'exposition* (mars 1980).

Lettres modernes

Aborder l'œuvre de Pierre Buraglio en classe de Lettres, c'est peut-être en finir avec des idées sur la création qui ont la vie dure. Pour nos élèves -et qui le leur en voudrait ?- l'artiste part d'un sens qui préexiste à l'œuvre. Le poète ressent du chagrin, de la joie, avec plus d'intensité que le commun des hommes -c'est ce qu'on appelle l'inspiration- et il lui suffit de trouver des rimes pour habiller le sentiment.
Pierre Buraglio ne nous permet pas de nous égarer sur ces pistes puisque son œuvre, dépourvue de sujet, nous dit que le souci de la forme est premier. Un "bricoleur" ? Sans doute. Et qui nous permet de mieux comprendre d'autres bricoleurs, de la littérature cette fois, pour qui écrire est avant tout une affaire de mots.
On pense d'abord aux écrivains dadaïstes et surréalistes et à leurs jeux sur le langage. Dans le texte automatique ou le jeu du cadavre exquis, on assemble les

mots au hasard et de l'assemblage ainsi obtenu, jaillit l'étincelle poétique, d'autant plus intense nous dit Breton que les pôles dont elle jaillit seront plus éloignés. On pense au mode d'emploi que nous donne Robert Desnos et qui n'est pas de pure provocation, pour faire un poème dadaïste (1). Bien sûr, l'effet recherché par les surréalistes est sensiblement différent de celui que vise Pierre Buraglio. Pour les uns, il s'agit de libérer l'imagination pour atteindre une surréalité, alors que l'autre ramène notre regard à une réalité ordinaire qu'il faut voir autrement sans la dépasser. Mais la variété des effets produits par une démarche comparable permet d'en mesurer la fécondité.

Un autre rapprochement permet de prendre en compte une autre caractéristique tout aussi intéressante de l'œuvre de Pierre Buraglio : dans l'assemblage, l'artiste marque une prédilection pour des matériaux déjà utilisés, ici des chutes de toiles anciennes. Or, certains écrivains puisent aussi ostensiblement dans le déjà-fait, le déjà-dit, le langage que l'on dit si justement usager, pour en faire autre chose. Ainsi Tardieu dans *La Comédie du langage* ou Ionesco dans *La Cantatrice chauve* réutilisent-ils des situations théâtrales conventionnelles, des stéréotypes sociaux, des proverbes, des citations, et même, dans le cas de Ionesco des répliques empruntées à un manuel de conversation anglaise. L'assemblage, lui, est imprévu. Tardieu prend délibérément "un mot pour un autre", Ionesco cultive l'incohérence, l'absurdité. Ainsi éclate, dans un jeu allègre de déconstruction-reconstruction, tout ce que la convention, qu'elle soit artistique ou sociale, comporte de factice et d'arbitraire.

Jeux formels, jubilatoires et libérateurs, mais qui ne sont pas pour autant anarchiques. On pourra remarquer que l'œuvre de Pierre Buraglio, pour libérée qu'elle soit des règles académiques, ne s'impose pas moins de rigoureuses contraintes formelles : choix d'un seul type de matériau, d'un seul mode d'assemblage. On pense alors aux Oulipiens qui recherchent un espace de création dans des jeux sur le langage, mais ces jeux obéissent à d'exigeantes contraintes : le lipogrammme ou lettre interdite, la lettre obligée, le palindrome, la méthode S+7 (2)...

Le roman de Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, constitue sans doute la forme la plus aboutie de ces recherches. En recomposant dans le temps et dans l'espace la vie d'un immeuble parisien, Georges Perec nous donne une œuvre proliférante, débordante, d'apparence éclatée. Roman fait de bric et de broc : récits fragmentés, coupures de journaux, bibliographies, prospectus pharmaceutiques, recettes de cuisine, textes littéraires célèbres recyclés -on n'en compte pas moins de vingt- éléments non textuels. L'index placé par le romancier lui-même à la fin du roman permet de mesurer l'ampleur du "chantier" !

Mais ce foisonnement dissimule des contraintes implacables que dénombre un cahier des charges aussi volumineux que le roman lui-même. Pas moins de quarante-deux pour certains chapitres. L'une des clefs du roman est l'image du puzzle que le romancier lui-même développe dans le récit. Pièces éclatées,

éparses, mais conçues en fonction d'un assemblage futur. La lecture est alors à double niveau. Comme chez Pierre Buraglio, l'agrafage se voit. Mais cet agrafage dont on croit d'abord qu'il souligne le caractère disparate et éclaté de l'œuvre, en dissimule un autre, plus secret, qui assure à l'œuvre sa cohérence et son sens. Au lecteur de le découvrir par une lecture qui devient elle-même créatrice. Ce n'est pas une coïncidence si les arts plastiques assignent aujourd'hui une nouvelle place au spectateur, tandis que la littérature modifie le rôle du lecteur.
On pourra approfondir ou multiplier à l'envi ces quelques pistes. Mais on aura sans doute senti que l'œuvre de Pierre Buraglio peut permettre à ces élèves de dépasser des préjugés sclérosants et de mieux comprendre la création de leur temps. Au lieu de concevoir l'art et la littérature comme un monument figé, peut-être y verront-ils un espace dynamique et ouvert où leur propre créativité peut avoir sa place.
Auteur : Anne-Marie Cazanave, professeur de lettres modernes

Notes
(1) Pour faire un poème dadaïste : "Prenez un journal / Prenez des ciseaux. / Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous / comptez donner à votre poème. / Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet / article et mettez-les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. / Copiez consciencieusement / dans l'ordre où les ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera (...)".
(2) On trouvera un inventaire complet de ces jeux sur le langage dans Petite Fabrique de littérature, Paris, Magnard, 1984.

III - Histoire de l'art :

Né le 4 mars 1939 à Charanton, Pierre Buraglio travaille à Maison-Alfort et enseigne comme professeur à l'Ecole nationale supérieur des beaux-arts de Paris.
Si l'on s'attache à définir son parcours artistique, deux questions se posent peut-être en priorité.
Pierre Buraglio a-t-il partagé les mêmes sentiments que ces artistes qui au milieu des années 60 déclaraient la guerre à la peinture ? A-t-il pour autant, cessé de peindre ?
Historiquement, l'artiste a effectivement vécu à une période où le rapport à la peinture était problématique. Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler ici, que cette défiance de la peinture est bien antérieure aux années 60, mais qu'elle ne reçoit un écho en France qu'à cette période là, ou plus précisément entre la fin

des années 60 et le début des années 70, années au cours desquelles deux groupes se formeront : Supports-Surfaces et BMPT.
Le premier, emmené par Vincent Bioulès, Daniel Dezeuze, Claude Viallat et quelques autres encore, plaide pour une peinture dénuée d'affects, une peinture qui ne se rapporte qu'à elle-même. Le second, BMPT, dont les lettres reprennent les initiales des participants (Buren, Mosset, Parmentier et Toroni), défend l'idée d'une peinture présentant un minimum de signification - Buren, par exemple, fait toujours appel au même matériau : la fameuse bande alternée de 8,7 cm. Mais BMPT critique aussi les pouvoirs des institutions artistiques, leur déniant le droit qu'elles s'étaient arrogées en décrétant ce qui serait de l'art ou n'en serait pas.
Dans ce contexte, la pratique de Buraglio se distingue. Certes, il participe aux Salons de la Jeune Peinture, il est également exposé par la Galerie Jean Fournier - qui présente la peinture française d'avant-garde - mais dans le même temps, il ne rejette pas l'idée d'une pratique utilisant une certaine qualité de matière et une thématique formelle. Il participe il est vrai au démontage expérimental de l'histoire de l'art, mais sans démolir l'idée selon laquelle la qualité du tableau repose sur quelques codes esthétiques, tels que l'équilibre des couleurs, des contrastes et des lignes... C'est en cela qu'il reste un peintre, même s'il se détourne d'une certaine peinture. Ainsi, dès 1965, il délaisse progressivement tubes et pinceaux.
Dès lors, plutôt que de transformer le matériau pour en faire un objet d'art, un objet issu d'un travail de transformation par des moyens strictement picturaux, Buraglio choisira de mettre en évidence les qualités formelles du matériau lui-même. Sa peinture, on choisira de conserver ce mot, bien que ses œuvres soient constituées d'objets divers, d'éléments pré-existants, que l'artiste recueille au gré des rencontres faites dans son atelier, dans la rue, ou sur les chantiers, fait donc appel à des matériaux de récupération, des déchets, qui ont déjà une qualité picturale mais qui reste ignorée. Le peintre met donc en évidence les ressources picturales de notre quotidien. Pour lui, en effet, tout objet a un potentiel plastique. La plasticité appartient au monde. Ce sera bien là le leitmotiv de son travail.
Mais l'artiste pourra aussi choisir de travailler quelques-unes de ses toiles antérieures, les transformant pour en créer de nouvelles, un peu comme si la peinture pouvait s'auto-régénérer. Dans les *Agrafages*, par exemple, Buraglio travaille d'anciens tableaux "condamnés", qu'il découpe en modules triangulaires puisqu'il assemble de manière aléatoire, les différents éléments ainsi regroupés finissent par organiser à la fois, l'espace, la couleur et les formes - ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler les gouaches découpées de Matisse. Le matériau utilisé est la toile de lin, matériau traditionnel de la peinture, auquel est donné une nouvelle présence par un travail sans châssis. Ce qui apparaît, c'est un espace stricto sensu, réduit à la seule surface résultant de l'association des divers composants. Le peintre ne couvre plus le support de couleurs, mais il le

réinvente au moyen de la juxtaposition de fragments de toiles colorées ; il passe ainsi en revue tous les constituants physiques de l'œuvre et montre le procédé de fabrication.
Cette mise à découvert des procédés est une mise au jour de la vérité picturale : un renoncement aux effets de l'illusionnisme. Cette démystification de l'objet d'art opère une modification du rapport qui existait entre le peintre et sa toile.
Bien qu'il n'utilise plus de pinceaux, Buraglio fait donc de la peinture, mais sans peindre... Cependant, nous aurions tort d'y voir uniquement un procédé ; il s'agirait plutôt d'un processus d'origine éthique. En effet, sans pour autant virer à l'ascétisme, Buraglio évite de faire de ses œuvres des projections de sa propre personnalité, un peu comme s'il n'avait rien à dire lui-même et qu'il laissait la peinture parler d'elle même, parler les choses du monde.
Mais qu'il s'agisse de travailler les châssis et de révéler ce qui est traditionnellement caché, de transformer ce qui est considéré comme le support de la peinture en matériau de la peinture, ou encore de picturaliser des cadres et de reconstruire ses anciennes toiles, l'artiste se préoccupe toujours de la Peinture. N'accroche-t-il pas ses *Châssis* au mur selon le mode le plus traditionnel, même s'il nous montre l'envers du tableau ? Par là il se distingue déjà d'un artiste comme Daniel Dezeuze. Le regard de Dezeuze traverse également la toile pour nous montrer le châssis, mais le propos de l'artiste de Supports-Surfaces est de contester l'accrochage traditionnel et conventionnel, non de le renouveler. Dezeuze appuie contre le mur des châssis évidés sans forcément les y accrocher; l'objet qui tout au long de l'histoire de la peinture garantissait la planéité de la toile se déploie à présent dans l'espace. De leur côté, les *Châssis* évidés de Pierre Buraglio disent tout à la fois qu'il faut tenter une nouvelle aventure en peinture, mais rendent également hommage aux grands maîtres du passé. Dès 1979, Buraglio travaillant l'histoire de l'art comme un matériau réutilisable, réalisera de grands tableaux sur papiers calques qui se présentent comme des épures de tableaux célèbres de Raphaël, de Cézanne ou encore de Seurat ; attitude qui relève de l'hommage et qui ne se réduit pas pour autant à la simple copie, mais consiste à poursuivre aussi humblement que rigoureusement le chemin de la Peinture. Chemin qu'attestent différentes étapes dans le parcours de Buraglio.
Les titres de ses œuvres mettent bien en évidence cette succession d'étapes, qui des *Recouvrements* et *Agrafages*, le font passer aux *Châssis* , puis aux *Cadres* et aux *Fenêtres*, enfin aux *Enveloppes*. Contraires à l'idée de recouvrement, *Châssis*, *Cadres*, *Fenêtres* et *Enveloppes* s'éloignent d'une pratique d'atelier pour s'enrichir de sollicitations extérieures, essentiellement urbaines.
Dans le cas des *Fenêtres* qui semble être le symbole de cette nouvelle peinture recherchée, l'éloignement de la pratique d'atelier paraît évident. Les *Fenêtres* de Buraglio semblent se jouer de la conception classique des "tableaux / fenêtres" conçus comme une ouverture sur le monde - les célèbres "Vedutas" de Vasari -

puisqu' elles sont de véritables écrans, à la manière de Matisse qui souhaitait que ses tableaux "offrent à l'oeil la résistance d'une surface". Les récupérant sur des chantiers Buraglio leur conserve tout leur vécu - éraflures, brisures, entailles - et cherche à mettre en évidence leurs qualités picturales insoupçonnées. Ce travail de mise en évidence est véritablement celui d'un peintre ; les *Fenêtres* deviennent de vrais tableaux parce qu'"en elles la peinture est plus vraie que l'objet"(1). Les *Fenêtres* ne fonctionnent donc pas comme des ready -made. Buraglio ne se contente pas de transposer un objet quotidien dans un contexte artistique pour en faire une œuvre d'art - elles opèrent comme des peintures parce qu'elle sont devenues des peintures, parce que l'artiste a su, par des moyens proprement picturaux, les faire rayonner.
Sans vraiment transformer ni manipuler, il sait montrer : permettre aux objets d'éclore, de se révéler au grand jour, enfin...
Auteur : Magali Gentet, Documentation des collections

Notes
(1) Yves Michaud, cité par Alfred Pacquement dans : *Buraglio*, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, 1982, p. 7.

IV - Propos

ci-contre : Pierre Buraglio "Paysage-Palestine", 2000 - Réemploi, découpage/recollage, cadre métal, 45 x 60 cm - Atelier Pierre Buraglio - Cliché G. L. Losi

Pierre Buraglio, y a t-il un lien entre l'activité de dessin et la série des Agrafages

Oui, simplement parce que c'est la continuité d'une longue pratique. J'espère qu'il y a des liens et lorsqu'on parcourt les catalogues de mon œuvre, j'espère que l'on sent des constantes. C'est la même chose autrement, autrement la même chose. Il y a aussi des différences, d'abord parce que les dessins sont réalisés d'après des œuvres, et du fait de la présence de la figure. Il y a mimesis si on veut - alors que les Agrafages ne renverraient qu'à eux-mêmes...

Etablissez-vous une hiérarchie entre ces dessins et le reste de vos œuvres ?
Un temps je les considérais comme une activité de carnet marginale. Et puis il y eut les premiers dessins à but pédadogique pour appréhender les œuvres d'art et les analyser. Pendant la période des "Fenêtres", je me suis mis à dessiner pour des raisons en quelque sorte ergothérapiques car les "Fenêtres" m'imposaient une espèce de tantrisme : il fallait se retenir, faire très peu. Enfin je me suis pris au jeu et le dessin représente aujourd'hui la plus grande part de mon activité. Ce n'est pas un projet délibéré de rupture, simplement j'en ai le désir. Je ressens un attrait pour la figure humaine, à un point tel que cela me

tourmente. Attrait que je ressens dans le métro... on a rien d'autre à faire... on voit des visages - on les regarde.

Cet intérêt pour les visages semble faire écho à une préoccupation profonde. Mettre en avant dans votre œuvre, la primauté d'une recherche formelle n'est-il pas finalement réducteur ?
Non. Dans ma jeunesse, ce parti pris formaliste se donnait les règles les plus strictes, les plus contraignantes possible pour faire entrer dans l'art une dimension éthique, ne pas être dans une situation où l'artiste fait ce qu'il veut. La contrainte formelle était une façon de me mettre en difficulté. Cette importance de la contrainte, je la retrouve aujourd'hui dans la commande publique et j'ai donc moins besoin de concevoir "in vitro". Dans le dessin, il y a un tiraillement entre la volonté de faire quelque chose qui ait sa qualité plastique et cet état de naïvetété nécessaire : quand on interroge un visage, il faut avoir une seule idée en tête, le rendre au mieux et ne pas se dire que l'on va utiliser tel ou tel effet.

Qu'il s'agisse de vos dessins ou d'autres œuvres, on a l'impression que vous cherchez une sorte de dépouillement pour atteindre une structure essentielle.
On peut considérer qu'il y a dans la pratique artistique comme dans la pratique scientifique comme toutes celles qui relèvent de l'ordre du faire, une dimension très pragmatique. Quand on dessine à partir de tableaux très complexes, on est amené à simplifier. Je dessine comme j'organise l'espace dans la Chapelle Saint-Symphorien. Cette simplification a rencontré ma manière de sentir, mes goûts, mes prédispositions. Mais ce dépouillement n'est pas exclusif d'un certain enrichissement.

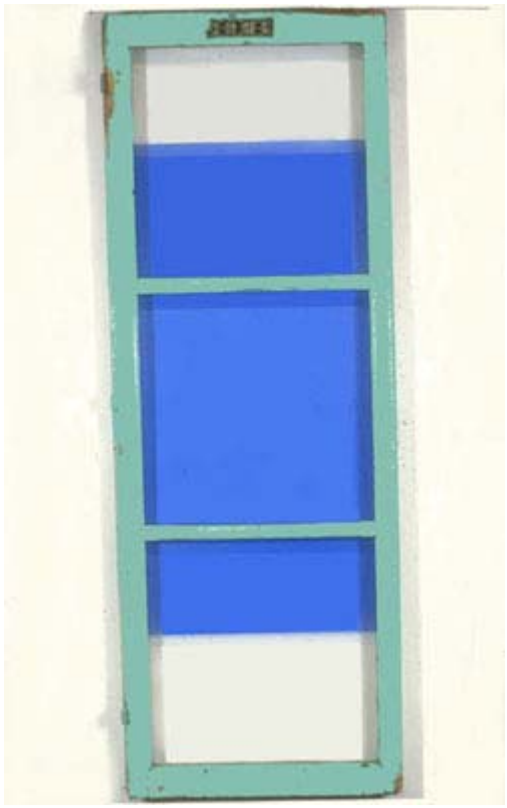
Est-ce que cela revient, comme vous me l'avez dit une fois à propos de l'Agrafage conservé aux Abattoirs de Toulouse, à supprimer tout ce qui n'est pas nécessaire ?
Oui, mais c'est un peu dangereux, j'aurais quelque pudeur à dire cela. Parmi les dessins les plus dépouillés, prenons Le bec du Hoc de Seurat. Il a travaillé le cadre, il a rendu les concavités, les convexités. Cela voudrait dire que tout cela est superfétatoire : ce serait idiot. C'est moi qui retiens la structure, qui retiens une partie du tout. Mais cette partie du tout n'est pas réductrice et permet de le dévoiler. On ne peut pas dire que je n'ai gardé que l'essentiel, ce serait tomber dans des discours réducteurs - absurdes - qui ont été tenus même par les plus grands. On disait "On s'en fout de ce que ça représente". Allez demander à Pierro della Francesca s'il s'en fout que la Vierge qu'il représente soit enceinte... On a arrangé les choses - non ! Les œuvres sont compliquées mais aussi complexes. Je laisse leur complication de côté, certes, mais j'espère ne pas abandonner leur complexité. Je propose une part d'elles-mêmes qui révèlerait le tout - bref, la métonymie...

P.B., vous avez été politiquement engagé, par votre pratique ne restez-vous pas aujourd'hui fidèle à un engagement que vous avez exprimé auparavant de façon plus politique ?
J'ai des positions de citoyen que je ne cache pas. Je n'ai plus de pratique militante mais j'ai des sympathies. L'occasion de me "positionner" comme artiste, comme citoyen m'est très concrètement fournie par les commandes publiques. Ainsi on m'a demandé un Oratoire à Paris pour un hôpital de vieilles personnes, l'hôpital Bretonneau à Paris1. J'ai posé d'emblée que s'il y avait des qualités artistiques dans cette réalisation, elles découlaient de sa finalité : j'ai voulu qu'il soit un lieu de silence et de recueillement pour des gens du peuple ; que ce soit un lieu chrétien, car un lieu neutre ne reçoit personne, mais si discret et si ouvert que les trois religions du texte puissent s'y sentir bien, voire d'autres - évidemment. C'est explicitement être dans la vie avec mes moyens de peintre.
Propos recueillis par Anne-Marie Cazanave et Hervé Sénant

Notes
1 Hôpital Bretonneau dans le 18ème arrondissement à Paris, livraison janvier 2001.
Architectes : Denis Valode (né en 1946) et Jean Pistre (né en 1951)

V - Axes de réflexion

La forme - Maurice Denis, *Théories,* 1912



ci-contre : Pierre Buraglio "Fenêtre", 1977 - vantail, verre incolore et verre bleu, 178 x 65 cm - Collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'rat moderne / Centre de création industrielle - cliché P. Habala

"Se rappeler qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées."

Théories :"Le succès de ce livre a dépassé mes espérances et accru mes responsabilités. C'est la première partie, et dans la première partie la première phrase, qui a été la plus lue, la plus citée, la plus commentée. Je l'écrivis à 20 ans, sous l'influence des idées de Gauguin et de Sérusier. Elle posait la notion du tableau qui était perdue. Mais elle tendait avec tout son contexte à orienter la peinture dans la voie de l'abstraction ; et la déformation dont je formulais la théorie ne devait que trop s'imposer à la pratique des ateliers." Préface de la seconde édition, 25 juillet 1920.

Forme et sens

Considérer comme une priorité le souci de la forme, ne conduit pas à vider l'œuvre de son sens. C'est ce qu'explique le romancier Claude Simon qui pratique le collage et structure ses œuvres de façon plastique. (note des enseignants)
"[...] puisque vous me parlez de mes collages [...], j'ai appris en les faisant plusieurs petites choses qui, je crois, sont aussi valables pour mes romans, et surtout celle-ci : [...] il faut toujours sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou, si l'on préfère, formelles, c'est-à-dire qu'avant toute considération il faut que le noir (et l'arabesque du dessin) s'accorde (harmonie ou dissonance) avec la ou les couleurs (et les arabesques) des éléments avec lesquels il va voisiner sans se demander ce que peut (par exemple) bien faire un cheval dans une chambre à coucher ou encore à côté d'un pope en chasuble plutôt que galopant au bord de la mer ou dans une prairie. [...] si, sans se préoccuper de leurs signifiés, on réussit à établir entre deux signifiants un rapport formel "parlant", il se produit alors un phénomène qui semble tenir du prodige : à savoir que va apparaître de surcroît (en "prime", pourrait-on dire) une ouverture signifiante, un sens ambigu, incertain, "tremblé" comme disait Barthes, non explicité, mais souvent plus riche et générateur (ou chargé) de vibrations que celui que l'on aurait pu établir entre deux éléments choisis seulement en fonction de leurs signifiés."

La forme poétique comme dévoilement du monde

ci-contre : Pierre Buraglio chapelle St Symphorien, Saint-Germain-des-Prés, Paris - Vitrail : grisaille bleu outremer ; réserves. A l'extérieur sur un treillage métallique maintien de la vigne vierge - Atelier Loire (Lèves)

"Le rôle de la poésie est de dévoiler"
Ces quelques lignes scintillantes de Jean Cocteau ne sont pas sans évoquer les réflexions de Bergson et de Proust. *(note des enseignants)*
"On a coutume de représenter la poésie comme une dame voilée, langoureuse, étendue sur un nuage. Cette dame a une voix musicale et ne dit que des mensonges.
Maintenant, connaissez-vous la surprise qui consiste à se trouver soudain en face de son propre nom comme s'il appartenait à un autre, à voir, pour ainsi dire, sa forme et à entendre le bruit de ses syllabes sans l'habitude aveugle et sourde que donne une longue intimité ? Le sentiment qu'un fournisseur, par exemple, ne connaît pas un mot qui nous paraît si connu, nous ouvre les yeux, nous débouche les oreilles. Un coup de baguette fait revivre le lieu commun.
Il arrive que le même phénomène se produise pour un objet, un animal. L'espace d'un éclair, nous voyons un chien, un fiacre, une maison pour la première fois. Tout ce qu'ils présentent de spécial, de fou, de ridicule, de beau nous accable. Immédiatement après, l'habitude frotte cette image puissante avec sa gomme. Nous caressons le chien, nous arrêtons le fiacre, nous habitons la maison. Nous ne les voyons plus.
Voilà le rôle de la poésie. Elle dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement.

Inutile de chercher au loin des objets et des sentiments bizarres pour surprendre le dormeur éveillé. C'est là le système du mauvais poète et ce qui nous vaut l'exotisme.
Il s'agit de lui montrer ce sur quoi son cœur, son œil glissent chaque jour sous un angle et avec une vitesse tels qu'il lui paraît le voir et s'en émouvoir pour la première fois.
Voici bien la seule création permise à la créature.
Car, s'il est vrai que la multitude des regards patine les statues, les lieux communs, chefs-d'œuvre éternels, sont recouverts d'une épaisse patine qui les rend invisibles et cache leur beauté.
Mettez un lieu commun(1) en place, nettoyez-le, frottez-le, éclairez-le de telle sorte qu'il frappe avec sa jeunesse et avec la même fraîcheur, le même jet qu'il avait à sa source, vous ferez œuvre de poète.
Tout le reste est littérature."
Le Secret professionnel (Stock)
(1) Cf. Thierry Maulnier : *Introduction à la poésie française* (Gallimard, 1939). "Rendre au langage usé des relations humaines sa fonction originelle et sacrée, refaire le verbe inutilitaire et inutilisable, dire le mot soleil ; ou le mot fruit, ou le mot mort, non parce qu'il fait chaud, ou que l'on a faim de fruits, ou qu'il faut prendre garde à la mort, mais pour que l'âme ressente ces objets dans leur saisissante réalité, et non pas seulement selon les figures et les propriétés que nous pouvons voir, utiliser ou craindre, mais aussi dans le mystère de leur substance, de leurs sources cosmiques, introduire dans les mots non seulement ce que nous savons des choses, mais aussi tout ce que nous en ignorons."
Cf. Paul Valéry : *Pièces sur l'art* (Gallimard, 1938). "Or, il y a pareillement des aspects, des formes, des moments du monde visible qui chantent. Rares sont ceux qui les premiers distinguent ce chant. Il est des lieux de la terre que nous avons pu commencer à admirer. Corot en a désigné quelques-uns. Bientôt tout le monde s'y rue : le peintre y pullule ; l'hôtelier, le marchand de voyages et d'impressions l'avilissent."

VI - Piste de recherche

Dans un article de Beaux-Arts magazine de mars 1999(1), Pierre Buraglio se dit "en sympathie" avec le célèbre et énigmatique héros d'une nouvelle de Melville, Bartleby. L'intérêt de ces propos est accru par une piquante rencontre. C'est aussi à Bartleby que se réfère l'écrivain Georges Perec, allant même jusqu'à faire du héros de *La Vie mode d'emploi*, Bartlebooth(2), millionnaire et peindre amateur, un avatar de ce même personnage. On assiste alors à un curieux effet de chiasme, le peintre choisissant un scribe, un "écrivant", l'écrivain choisissant

un peintre, comme symbole de l'artiste. On peut voir là une simple coïncidence. Interroger ces deux personnages de fiction, Bartleby et Bartlebooth, où se reconnaissent deux artistes, peut aussi permettre de mieux saisir certains aspects de la création contemporaine.

Et rien de plus éloigné, en apparence, de l'image traditionnelle de l'artiste que Bartleby et Bartlebooth. Ils en apparaîtraient plutôt comme le reflet dérisoire. Bartleby est un employé falot, copiste dans une étude. "Je revois encore cette silhouette, lividement nette, pitoyablement respectable, incurablement solitaire (...) je l'engageai, heureux d'avoir dans mon corps de copiste un homme d'un maintien si posé"(3), nous dit le narrateur. Bartlebooth copie, lui aussi, des paysages de bord de mer, occupation laborieuse pour laquelle il n'a manifesté d'emblée, aucun talent. Son apprentissage dure dix ans et son maître, Valène, "se disait parfois que ces dix années, en fin de compte, n'avaient pas été tellement superflues, vu la totale absence de dispositions naturelles dont Bartlebooth avait d'emblée fait preuve"(4). Entreprises modestes dont le caractère routinier n'évoque en rien l'idée de création.
Pourtant, ces personnages sans éclat et sans bruit, pervertissent insidieusement ce rassurant modèle. Bartleby par une simple phrase aux effets ravageurs, "I would prefer not to" - "j'aimerais mieux pas". Il refuse. Refus d'abord de vérifier l'exactitude de ses copies, puis de copier, puis de bouger de l'étude où il a élu domicile, puis de manger, enfin de vivre. C'est à une entreprise tout aussi négative que semble se vouer Bartlebooth. Celui qui pourrait rester un peintre du dimanche choisit de passer vingt ans de sa vie à exécuter des marines sur des sites variés, les vingt années suivantes s'écouleront à recomposer les puzzles réalisés à l'aide des mêmes marines. Les feuilles seront alors détachés des puzzles, plongées dans une solution détersive de façon à retrouver leur virginité originelle. "Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur"(5). Dans la conduite de ce projet, Bartlebooth se montre aussi tenace et systématique que Bartleby. Alors que la vie de Bartleby s'organise autour d'une seule phrase, Bartlebooth "décide un jour que sa vie tout entière serait organisée autour d'un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle même"(6). Dévorés par leur entreprise, les deux personnages connaissent la même fin, reclus, minés par une vie ascétique, héroïques à leur manière.
De ces "héros", Georges Perec et Pierre Buraglio revendiquent la patience. "Quelle patience", dit Pierre Buraglio. "A vrai dire, je ne connais pas la nature de cette patience mais elle s'impose à moi, lecteur, comme la seule attitude requise"(7). Quant à Georges Perec, par l'intermédiaire du narrateur de W ou le souvenir d'enfance, il évoque plusieurs personnages de Melville et se reconnaît lui aussi dans Bartleby : "Ce n'est pas la fureur bouillante Achab qui m'habite, mais le blanche rêverie d'Ishmaël(8), la patience de Bartleby. C'est à eux, encore

une fois, après tant d'autres, que je demande d'être mes ombres tutélaires"(9). Patience, vertu d'apparence modeste, qui n'a rien à voir avec les transes de l'inspiration. Il s'agit d'endurer, de tenir bon. Il s'agit pour Pierre Buraglio d'agrafer des chutes de toiles et de s'y tenir. Mais s'obstiner dans une tâche qui ne produit rien, ne "représente" rien, suscite l'incompréhension, parfois même la colère du public ordinaire. "Qu'avez-vous voulu dire ?" demande t-il à l'artiste. "Je n'ai pas grand chose à dire"(10), répond Pierre Buraglio. Ainsi Bartleby, parce qu'il oppose à tout une forme de refus poli, devient-il un objet de scandale : il faut l'emprisonner. Ces personnages qui se définissent comme des copistes ne le sont, en effet, que pour mieux brouiller nos repères. Faire d'un jeu une occupation sérieuse, c'est rappeler que ce que l'on croit sérieux, en Art comme ailleurs ne l'est peut-être pas tellement, que ce qu'on voudrait régler par la nécessité ne l'est que par des contraintes arbitraires. Alors que Bartleby est en prison, un gardien le compare à un faussaire. La comparaison n'est pas gratuite. Buraglio, Bartleby, Bartlebooth sont bien des faussaires, mais qui s'avouent comme tels. Ainsi donnent-t-ils à voir l'acte qui a généré l'œuvre. L'agrafage ne se dissimule pas, il se montre, et le titre de l'œuvre, *Agrafage*, désigne autant le résultat que l'opération qui l'a produit. On peut interpréter de la même manière la volonté de Bartlebooth de détruire une œuvre à laquelle il consacre sa vie(11). Elle n'a de sens que par la volonté de faire autrement, et non dans un résultat qui, trop achevé peut-être, renierait cet effort. Il s'agit de protester contre "l'inextricable incohérence du monde"(12) sans lui substituer trop vite un nouvel ordre.

Pierre Buraglio n'a donc "pas grand chose à dire" sous la forme de ces messages dont la portée contestataire n'est souvent que relative. Il préfère nous interroger, nous poser sans relâche ces questions qui seules nous amènent à penser et à voir. Comme Bartleby et Bartlebooth, il est de ces doux empêcheurs de tourner en rond, qui refusent d'abonder dans notre sens pour mieux nous en faire découvrir de nouveaux.

Auteur : Anne-Marie Cazanave, professeur de Lettres modernes

VII - Bibliographie

Catalogues monographiques en gras : titres disponibles à la Médiathèque des Abattoirs.
Pierre Buraglio, "d'après... avec... autour... selon...." catalogue textes de Henry-Claude Cousseau, Dominique Ponnau, Karim Ghaddad et notes de l'artiste, capc, Bordeaux, 1999.
Pierre Buraglio : 1965-1998, texte de Pierre Wat, Galerie Marwan Hoss, Paris, 1998.
Pierre Buraglio, œuvres récentes 1965-1998, textes de Marie-Odile Briot, Itzhak Goldberg, Nicolas Pesques et Pierre Wat, éd. Catherine Putman, Paris, 1998.
Pierre Buraglio, texte de Gilles Aillaud, centre d'art contemporain d'Istres, 1998.
Buraglio, texte de Lucien Kayser, Galerie Léa Gredt, Luxembourg, 1997.
De BRAEKELEER Catherine ; COHEN Marcel ; WAT Pierre, in catalogue d'exposition Pierre Buraglio-Avec / sans les mots (1963-1996), Centre de la gravure et de l'image imprimée, La Louvière, Belgique, 1997.
Buraglio, Château d'Arsac, Margaux, 1993.
Pierre Buraglio, textes de Sarah Wilson et Yves Michaud, Institut français, galerie Matisse, Londres, 1993.
Pierre Buraglio, texte de Maeno Toshikuni, Istustuji Gallery, Tokyo, 1993.
Pierre Buraglio : Chapelle Saint-Symphorien, église Saint-Germain-des-Prés.

Entretien avec Noëlle Chabert, Mairie de Paris, 1993.
Pierre Buraglio : "Avec, d'après, autour, et...", texte de Dominique Staatdjian, Galerie Jean Fournier, Paris, 1993.
Buraglio, textes de Marcel Cohen et Dominique Staatdjian, Centre d'art contemporain Orléans, 1992.
Pierre Buraglio, texte de Maryvonne Georget, Centre d'Arts Plastiques, Royan, 1992.
Buraglio d'après..., textes de Pierre Buraglio et Yves Lecointre, Fonds Régional d'Art Contermporain de Picardie, Amiens, 1992.
MAENO Toshikuni, "Pierre Buraglio : Espace afocal", in Catalogue Itsutsuji Gallery, Tokyo, 1992.
Pierre Buraglio, textes de Yves Michaud et Timo Vuorikoski, Musée Sara Hilden, Tamepre, 1990.
Buraglio, textes d'Alain Bonfand, La Différence, Paris ; Centre Culturel de l'Albigeois, Albi, 1989.
Buraglio, textes de Gilbert Lascault et Michèle Moustashar, Musée Réattu, Arles, 1989.
Buraglio, Galerie Won, Séoul, 1989.
Du/des papiers(s), textes de Marie-Odile Briot et Hubert Lucot, Galerie de l'Ancienne Poste, Calais, 1988.
Pierre Buraglio, texte de Pierre Vélon, Ecole Régionale des Beaux-Arts, Angers, 1988.
Pierre Buraglio, textes d'Alfred Pacquement, Gilles Aillaud, Philippe Piguet et Christian de Portzamparc, lettre de Jean Hélion, Crédac, Galerie Fernand Léger, Centre d'art contemporain, Ivry-sur-Seine ; Galerie Nicole Dortindeguey, Anduze, 1988.
Pierre Buraglio : Metro della Robbia, extraits de textes de Dominique Fourcade, Friedrich Hölderlin..., Galerie Pascal de Sarthe, San Francisco, 1987.
Pierre Buraglio, textes d'Ines Champey, Dominique Bozo et Yves Michaud, Centre d'art, Flaine, 1986.
Buraglio, textes d'Hélène Moulin et Marcelin Pleynet ("La peinture comme modèle opératoire"), Musée de Valence, 1985.
Fenêtres, dessins d'après, textes Dominique Fourcade et Françoise Guichon, Musée Savoisien, Chambéry, 1984.
Buraglio, textes d'Alfred Pacquement ("L'économie du pain perdu"), Dominique Fourcade, Jean Daive, Yves Michaud, Gilles Aillaud et Dominique Bozo, Centre Georges Pompidou, Paris, 1982.
Buraglio : 1965-1979, textes de Dominique Fourcade ("Pourquoi c'est toujours bleu"), Marcelin Pleynet ("Et pourquoi pas une poétique..."), Pierre Buraglio, Christine Breton et Thierry Raspail, Musée de Grenoble, 1979.
Buraglio : Ecrans : 1964-1976, textes de Gilles Aillaud et Pierre Buraglio, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1976.

Non publiés

L'espace de Pierre Buraglio, texte de R. Lissargues, DEA, 1998.
Pierre Buraglio, texte de Judith Czernichow et Sophie Nathan, Mémoire de l'Ecole du Louvre, Paris, 1997.
La conservation et la restauration de l'œuvre de Pierre Buraglio, texte de Caroline Clerissy, Université de Paris I, Paris, 1997.

Ecrits de l'artiste

A paraître : J'ai du bon tabac... Notes éparses sur Chardin, L'Atelier Michel Chambeigne éditeur.
Texte mural pour l'exposition Christian de Portzamparc, Musée national d'art moderne, Paris, 1996.
"Le Pêcheur à la ligne (notes sur Poussin)", in Rémanences, Bédarieux, n°6, 1995.
Le fil à plomb, Pierre Buraglio, Action Culturelle de la Ville de Nice, Musée Matisse, Nice, 1993.
Ecrits entre 1962 et 1990, Pierre Buraglio, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1991(la plupart des textes de Pierre Buraglio ont été rassemblés dans cet ouvrage).
"Enveloppes administratives...", in catalogue d'exposition Murs, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981.
"Extraits", in Avant-Guerre sur l'art, etc., n°1, 2ème trimestre 1980.
"La théorie dans l'art contemporain", in Documents sur, n°6-7, septembre 1980.
"La pensée par hasard", in catalogue d'exposition Buraglio 1965-1979, Musée de Grenoble, 1979.
"Par la force des faits", in Documents sur, n°4-5, juin 1979.
"Notes en marge de l'exposition au Musée de Grenoble", in Arts Plastiques enseignement, n°10, 1979.
"Picasso aujourd'hui", in Documents sur, n°2-3, octobre, 1978.
"ça tient à un fil", in NDLR écriture / peinture, n°3-4, novembre 1978.
"Fenêtres", in Arts Plastiques enseignement, n°8, 1978.
"Notes de travail", in NDLR, écriture / peinture, n°2, novembre 1976.
"Choix récent de notes qui devaient initialement accompagner un Mondrian Camouflé pour DOSSIER 68", in catalogue Ecrans, ARC2, 1976.
"Difficultés à s'expliquer...", in TP, travaux pratiques, UER de sciences, Limoges, 1975.
"Espingouins, ritals, arméniens, même combat", in Rebelote, n°4, février 1974.
"Pour vivre aujourd'hui...moi, je me tire...", in Rebelote, n°1, février 1973.
"Sur Roger Vailland", in Rebelote, n°2, avril 1973.
"Match dans la ville, notes sur la peinture de Titina Maselli" et "Le peintre du dimanche, notes sur la peinture de Gérard Schlosser", in Rebelote, n°3, octobre 1973.

"A. comme Aillaud, F. comme Fanti, S. comme Schlosser", in catalogue d'exposition, Maison de la Culture, Rennes, 1973.
"Peindre pouvait désigner à volonté", in Catalogue 18ème Salon de la Jeune Peinture, Paris, 1967.
"Hantaï et Lichtenstein", in Beaux-Arts, Bruxelles, 1966.
"Procès à Soulages", in Clarté, n°43, Paris, 1962.

Ouvrages généraux
en gras : titres disponibles à la Médiathèque des Abattoirs.

L'autoportrait au XXème siècle, texte de Joëlle Moulin, Adam Biro, Paris, 1999.
Les années Support-Surface dans les collections du Centre georges Pompidou, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1998.
MILLET Catherine, L'art contemporain en France, Flammarion, Paris, 1997 (réédition).
Le Cahier du refuge, 59, Centre international de poésie, édition Le mot et le reste, Marseille, 1997.
CHABERT Noëlle, in catalogue d'exposition Monuments Modernité, Espace Electra, Paris, 1996.
BERNADAC Marie-Laure, in catalogue d'exposition, Du trait à la ligne, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995.
L'Art en France, texte de C. Minière, Nouvelles éditions françaises, Paris, 1995.
Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, texte de Florence de Méredieu, Bordas, Paris, 1994.
C'est de l'art, textes et images d'après le film de Pierre Coulibœuf, ELA La Différence, Paris, 1993.
STAADJIAN Dominique, in catalogue d'exposition, Galerie Jean Fournier, Paris, 1993.
GIRARD Xavier, in catalogue d'exposition Le grand émerveillement pour le sud, Château de Villeneuve / fondation Emile Huges, Vence, 1993.
Dictionnaire de l'art moderne et contemporain, sous la direction de Gérard Durozoi, Hazan, Paris, 1992.
GOERGET Marie-Yvonne, in catalogue d'exposition, Centre d'art contemporain, Royan, 1992.
PAÏNI Dominique, in catalogue d'exposition La France à l'Exposition Universelle de Séville, pavillon farnçais, Séville, 1992.
Morceaux choisis, Espace Arts Plastiques, Centre Culturel Villefranche-sur-Saône, 1992.
Les années Support-Surface : 1965-1990, texte de Marie-Hélène Grinfeder, Herscher, Paris, 1991.
L'art du XXème siècle, Larousse, Paris, 1991.
Dictionnaire de l'art contemporain, F. Hazan, Paris, 1991.
DEROUET Christian, Le Musée d'Art Moderne, Cabinet d'Arts Graphiques

KAEPPELIN Olivier, in catalogue d'exposition Dessins et desseins, Ecole des Beaux-arts d'Avignon et Musée des Beaux-Arts de Mulhouse, 1990.
MICHAUD Yves ; VUORIKOSKI Timo, in catalogue d'exposition, Musée Sara Hilden, Tampere, Finlande, 1990.
FARGIER jean-Paul, in Figure et paysage, Galerie Jean Fournier, Paris, 1990.
PACQUEMENT Alfred, 25 ans d'art en France, Larousse, Paris, 1986.
MOUSSEIGNE Alain, in catalogue d'exposition D'un espace à l'autre : la fenêtre, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez, 1978.
D'Hier à Demain, un aspect de l'art actuel, Direction des Musées de Nice, Galerie de La Marine, Nice, 1978
La peinture politique contemporaine en France, texte de Françoise Docquiert, thèse de 3ème cycle, Université de Paris X, Paris, 1977.
berger John, "Sur la visibilité, poème", in feuillet d'exposition, Galerie Jean Fournier, Paris, 1976 (traduction C. Thieck).
PACQUEMENT Alfred, "Nouvelle peinture en France", in catalogue d'exposition 12x1, Europalia, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1975.

Périodiques

CASCARO D., in Journal des expositions, n°72.
LECOQ S., in Critique d'art, n°15
WAT P., in Morceaux choisis, Maison d'Art Contemporain, Fresnes.
DAGEN Philippe : "Les fantômes de Pierre Buraglio", in Le Monde, 9 octobre 1999, p. 36.
DUFRENE Thierry : "Pierre Buraglio : œuvres, 1965-1998" in Critique d'Art, Rennes, n°13, printemps 1999, p. 79.
ROYER Solenne (de), in La Croix, Paris, 28 décembre 1998.
DAGEN Philippe : "Buraglio, celui qui recommence la peinture" in Le Monde, Paris, 12 octobre 1998.
JEANNERET Pascale : "Entretien avec Pierre Buraglio" in Verso Arts et Lettres, Paris, n°12, octobre 1998, p. 29-31.
LINDGAARD Jade : "trente ans après mai 68, des murs et des cerveaux propres" in Les Inrockoptibles, Paris, 20-26 mai 1998, p. 36-40.
SOURD Gérard : "Pierre Buraglio : d'après... Seurat, Carteret-Portbail" in Les Nouvelles de l'Estampes, Paris, n°157, mars 1998., p. 48-54.
BINET Jacques-Louis et PONNEAU Dominique : "Pierre Buraglio : signe et témoin" in Cimaise, Paris, n°249-250, novembre-décembre 1997, p. 67-75.
WAT Pierre : "Atelier Buraglio : Peintre sans pinceaux" in Beaux-Arts, Paris, n°155, avril 1997, p. 46-53.
BRIERE Michel (Père), in Chroniques d'Art Sacré, n°45, 1996.
ROSEN Miriam, in Libération, Paris, 3 août et 13 novembre 1995.
DAGEN Philippe : "Pierre Buraglio" in Le Monde, Paris, 3 octobre 1995.
BELLET H., in Le Monde.

DOBBELS Daniel, in Lignes, n°27, Paris, 1995.
EVEN Rachel (entretien), in Topos, n°16, 1995.
BELLET Harry : "Buraglio et Viallat au Musée Matisse de Nice..." in Le Monde, Paris, 22 janvier 1994.
OTT Lise, in Le Midi Libre, Montpellier, 1994.
BUCI-GLUCKSMANN Ch., in Lieux Extrêmes, n°5, 1994.
WAT Pierre : "Pierre Buraglio" in Beaux-Arts, Paris, n°121, mars 1994, p. 100-101.
ROUX Emmanuel : "Beauté matérielle, béatitude spirituelle" in Le Monde, Paris, 26 février 1993.
KAYSER Lucien, in Letzburger Land, 1993.
SHIABUN Yo Miuri, in Japanese News-paper, 1993.
MATSUURA Hisao, in B.T, Tokyo, mars 1993.
MATSUURA Hisao, in Ikebanasogetsu, février 1993.
PIGUET Philippe, in La Croix, 5 février 1993.
KAEPPELIN Olivier : "Buraglio, Cucchi, Schnabel : Connexions, combinaisons, rimes" in Artstudio, Paris, n°23, hiver 1991, p. 110-118.
LASCAULT Gilbert : "Pierre Buraglio : le retour de la peinture" in Galeries magazine, Paris, n°32, août-septembre 1989, p. 64-67.
SUP Hwang Ho, in Space, Séoul, 1988.
CHALUMEAU Jean-Luc : "Le gâteau de noix de tante Julia" ; FLOHIC Catherine : "Pierre Buraglio : in Eighty, n°25, décembre 1988, p. 60-61.
DAGEN Philippe : "Buraglio à Ivry : commencements recommencements" in Le Monde, 30 novembre 1988.
"Letter from San Francisco" in Mitsue, Japon, automne 1988.
GRUMBACH Antoine : "Un rituel de fondations" suivi de "Vitrail profane" in Architecture d'Aujourd'hui, Paris, octobre 1988, p. 4-5.
COUDERC Sylvie : "Pierre Buraglio" in Artefactum, Anvers, n°22, février-mars 1988, p. 44-45.
CHAMPEY Inès : "Pierre Buraglio : Galerie Jean Fournier" in Art Press, n°114, mai 1987, p. 77
BOUYEURE Claude : "Buraglio, Canteloup, Breaud : itinéraires 1985/1986" in Opus international, Paris, n°99, hiver 1986, p. 34-37.
VEZIN Luc : "Pierre Buraglio : Je ne sais quoi et.Presque rien" in Beaux Arts magazine, Paris, n°26, juillet-août 1985, p. 82-83.
"Pierre Buraglio" in L'Ecrit voir, Paris, n°5, 1984-1985.
CHAMPEY Inès : "Pierre Buraglio : faire surface" in Art Press, n°83, juillet-août 1984, p. 32-33.
GIBSON Michael, in International Herald Tribune, 1984.
PRINGENT Christian : "ça fait bien : entretien avec Pierre Buraglio" in Pictura Edleweiss, Toulouse, n°3, hiver 1983-84, p. 81-87.

RENARD Delphine : "Pierre Buraglio : Centre Georges Pompidou" in Art Press, Paris, n°67, février 1983, p. 54.
DAGBERT Anne, in Art Press, n°57, mars 1983.
BREERETTE Geneviève, in Le Monde, 4 janvier 1983.
BRENSON Michael, in The New York Times, 5 août 1983.
PREVOST Jean-Marc, "Pierre Buraglio" in Flash Art, n°107, mai 1982.
SANDRIN Marie-Claude, "Du bleu dans le silence de Pierre Buraglio" in Le Méridional, 21 février 1982.
HUSER France, "Murs" in Le Nouvel Observateur, Paris, 2 janvier 1982.
MICHAUD Yves, "Les vrais semblants de Buraglio, comme une manche retournée", in Critique, n°416, janvier 1982
DAGBERT Anne : "Pierre Buraglio : Galerie Jean Fournier" in Art Press, Paris, n°57, mars 1982, p. 38.
FRANCBLIN Catherine, "Pierre Buraglio, Galerie Jean Fournier", in Art Press, n°38, juin.
TRONCHE Anne, in Arts, n°52, février.
HUSER France : "Buraglio" in Le Nouvel Observateur, 23 janvier 1980.
"Enquête : qu'en est-il selon vous du rôle de la théorie de l'art ?" in Documents sur, Paris, n°6/7/8, septembre 1980, p. 7-38.
FRANCBLIN Catherine : "Pierre Buraglio : Galerie Jean Fournier" in Artpress, Paris, n°38, juin 1980, p. 32.
In Bijitsu Techno, Tokyo, 1980.
BOUYEURE Claude : "Buraglio : la loupe-fenêtre" in Opus International, Paris, n°73, été 1979, p. 39-41.
BOUISSET Maïten : "Les pudeurs de Pierre Buraglio" in Le Matin, Paris, 27 juillet 1979.
BUFFARD Henri : "Voici des Klee, Desportes, des fenêtres et des Gauloises Bleues", in Le Dauphiné Libéré, Lyon, 28 juillet 1979.
CANTY Colette : "Une fenêtre sur l'Art Contemporain" in L'Espoir, 8 décembre 1979.
LERRANT Jean-Jacques : "Buraglio et la philosophie du langage" in Le Progrès, 20 mai 1979.
"Sept peintres à l'UER de sciences" in Le Dauphiné libéré, Grenoble, 21 mai 1979.
EDELMANN Frédéric : "Verres bleus" in Le Monde, 17 mars 1978.
FRIGERIO Simone : "Situazione Parigi" in D'Ars, Milan, n°87, été 1978.
CHALUMEAU Jean-Luc : "Le Parc, Forest, Buraglio" in Opus International, Paris, n°66-67, mai-juin 1978, p. 23-25.
FAVETON Pierre : "Pierre Buraglio" in NDLR écriture / peinture, n°3-4, novembre 1978.
LE BOT Marc : "Objets pathétiques" in La quinzaine littéraire, Paris, 2 janvier 1978.

BREERETTE Geneviève : "Reigl, Pincemin, Buraglio à l'ARC" in Le Monde, Paris, 25 novembre 1976.
FAVETON Pierre : "Les courants actuels vus par P.F. : Pierre Buraglio" in Connaissance des Arts, n°297, novembre 1976.
GIBSON Michael : "Around the Galleries in London and Paris" in International Herald Tribune, 13 novembre 1976.
PELY Annick : "Buraglio : pas de peinture mais de l'idée" in Le Quotidien de Paris, 8 novembre 1976.
VOLFIN Marie-Claude : "Reigl, Pincemin, Buraglio" in Les Nouvelles Littéraires, 25 novembre 1976.
"Buraglio" in Info-Artitudes, Paris, n°12, novembre 1976, p. 11.
MOULIN Raoul-Jean : "8 jeunes peintres sélectionnés par les critiques" in Les Lettres françaises, Paris, 30 septembre-6 octobre 1965.

Principaux entretiens et interventions diverses
1999
Lecture parlée avec Ann Hindry, Centre Georges Pompidou, Paris.
1998
Entretien avec Pierre-André Boutang dans le cadre de l'exposition Supports-Surfaces au Musée du Jeu de Paume, Paris.
1997
Pierre Buraglio, film réalisé par William Minouri, 26 mn.
Colloque Le Monde : les valeurs, Le Mans.
1996
Participation au colloque "La mort cellulaire" à l'invitation du Professeur J-L Binet.
Entretien avec Pierre Descargues, France Culture.
Participation au film de Judith Weschler, Dessiner la main qui pense.
Intervention au colloque "Rapport théorie/pratiques", Université d'Aix-en-Provence.
1995
Intervention au colloque "Poésie", Ecole des Beaux-Arts, Perpignan.
Interventions au colloque "Raisonnances", Ecole d'architecture de Paris-Belleville.
1994
Intervention au symposium "Ostad Elahi", La Sorbonne, Paris.
Visite de l'exposition Joan Mitchell, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris.
Intervention au colloque "Art sacré", Palais de Thau, Reims.
Entretien lors du colloque sur la relance du 1%, Grenoble.
1993
La danse d'Henri Matisse, vidéo de G. et L. Meichler, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
1991

Entretien avec Pierre-André Boutang, in Océaniques n°7, émission télévisée de la Sept.
1985
Entretien avec Dominique Abensour, in Les Chantiers de l'artiste, émission radiophonique de France Culture.
Entretien avec Olivier Kaeppelin, in Nuits magnétiques, émission radiophonique de France Culture.
1984
Entretien avec Pierre-André Boutang et Philippe Collin, in Désirs des arts, émission télévisée d'Antenne 2.

VIII - Expositions

Expositions personnelles
2000
Morceaux choisis, 1965-1999, Maison d'Art Contemporain Chailloux, Fresnes.
1999
CapcMusée d'art contemporain, Bordeaux (cat.)

Pierre Buraglio : Metro della Robbia, Fonds Régional d'Art Contemporain Pays de la Loire, Nantes.
Galerie Zographia, Bordeaux.
1998
Pierre Buraglio de 1965 à 1998, Fiac 98, Paris, stand Galerie Marwan Hoos.
Pierre Buraglio : œuvres récentes, Fiac 98, Paris, Galerie Marwan Hoos (cat.)
Centre d'art contemporain d'Istres (avec Emmanuel) (cat.)
Pierre Buraglio : œuvres sur papier, Galerie Athanor, Marseille.
Pierre Buraglio : œuvres 1965-1998, Centre Rhénan Art Contemporain, Alsace, Altkirch (cat.)
Variations imprimées en rouge d'après Grünewald, Arthotèque Musée des Beaux-Arts, Mulhouse.
Espace Lumière, Hénin Beaumont (plaquette).
1997
Avec / sans les mots, 1963-1996, Centre de la Gravure et de l'Image Imprimée de la Communauté Française de Belgique, La Louvière, Belgique (cat.).
Galerie Léa Gredt, Luxembourg
Imprimé / s, Galerie Athanor, Marseille.
Pierre Buraglio : œuvres de 1966-1997, Palais des Congrès, Le Mans
Autour de la Croix-Sainte Claire, galerie Art Culture et Foi, Paris.
Galerie Plessis, Nantes.
1996
Avec..., d'après..., Galerie de l'Ancien Collège, Châtellerault.
B. cum libro, Galerie Jean Fournier, Paris
Autour de la Croix-Sainte Claire, galerie Art Culture et Foi, Paris
Galerie Plessis, Nantes.
Galerie Saint-Séverin, Paris.
1995
Galerie Jean Fournier, Paris.
1994
Galerie Pierre Colt, Nice.
Galerie Trintignan, Montpellier.
Galerie Léa Gredt, Luxembourg.
1993
Pierre Buraglio, Institut Français, Galerie Matisse, Londres (cat.)
15 dessins d'après Chardin, Musée des Beaux-Arts, Orléans.
Galerie d'Arsac, Margaux, Gironde (cat.)
Galerie Itsutsuji, Tokyo.
Avec, d'après, autour, et..., Galerie Jean Fournier, Paris (cat.).
1992
Buraglio d'après..., Fonds Régional d'Art Contemporain de Picardie, Amiens (cat.)
Centre d'Arts Plastiques, Royan (cat.)

Centre d'Art Contemporain, Mont-de-Marsan.
Centre d'Art Contemporain, Carré Saint-Vincent, Orléans (cat.)
1991
Galerie Pierre Colt, Nice.
Galerie Jean Fournier, Paris (plaquette).
Galerie Christine Debras et Yves Bical, Bruxelles
Galerie Saint-Séverin, Paris.
1990
Galerie La Cour 21, Nantes
Musée Sara Hilden, Tempere, Finlande (cat.)
1989
Galerie Won, Séoul (cat.)
Musée Réattu, Arles (cat.).
Institut Français, Cologne.
Centre d'Art Contemporain, Castres et Centre Culturel Albigeois, Albi (cat.).
Maison de la Culture, Amiens.
Galerie Jean Fournier, Paris
Galerie Gill Favre, Lyon (cat.).
1988
Du (des) papier(s), Galerie de l'Ancienne Poste, Calais (cat.)
Credac, Galerie Fernand Léger, Centre d'Art Contemporain, Ivry-sur-Seine (cat
Galerie Nicole Dortindeguey, Anduze (cat.)
Ecole Régionale des Beaux-Arts, Angers (cat.)
1987
Galerie Jean Fournier, Paris
Galerie Pascal de Sarthe, San Francisco (cat.)
Galerie Zographia, Bordeaux.
L'Autre Musée, Bruxelles.
1986
Atelier Bordas, Paris.
Galerie Athanor, Marseille.
Centre d'Art, Flaine (cat.)
1985
Musée des Beaux-Arts, Valence (cat
Pierre Buraglio : Fenêtre, Centre d'Art Contemporain, Carré Saint-Vincent, Orléans.
Galerie Zographia, Bordeaux.
1984
Galerie Jean Fournier, Paris.
Fenêtres, Dessins d'après..., Musée Savoisien, Chambéry (cat.)
1982

Galeries Contemporaines, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (cat
Galerie Jean Fournier, Paris (16 janvier-18 février).
Cinabre Galerie Association, Marseille (17 février-13 mars).
Galerie B, Nîmes.
1980
Galerie Jean Fournier, Paris (2 février-8 mars)
1979
Buraglio : 1965-1979, Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble, (16 mai-30 juillet) (cat.)
Galerie Virages, Saint-Etienne (5 décembre 1979-5 janvier 1980).
1978
Galerie Jean Fournier, Paris., (17 février-17 mars
Dépôt, Bourges (21 avril-6 mai).
1976
Ecrans : 1964-1976, ARC 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (5 novembre-5 décembre) (cat.)
Baie aveugle, Galerie 30, Paris (15-24 décembre)

Expositions collectives
2000
Stéphane Bordarier, Pierre Buraglio, Evelyn Ortlieb, galerie Dortindeguey-Regal, Arles, 7 juin - 24 juin.
Courbet 2000 travaux d'élèves, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis, 11 mai - 20 août (présetnation des dessins de Buraglio d'après Courbet).
Les années Support-Surface dans les collections du Musée national d'art moderne, Tokyo Metropolitan Museum ; Museo de Arte Moderna, Sao Paulo ; Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro
Carré Saint Vincent, L'Atelier E. Seydoux, Orléans.
Galerie Athanor, Marseille
La Vigie, Nîmes.
1999
Arco, Madrid, stands Galerie Marwan Hoss et Catherine Putman.
René Gimpel Gallery, Londres
Foire de Bâle, stands Galerie Marwan Hoss, Catherine Putman et E. Seydoux.
Galerie Athanor, Marseille
Galerie Lea Gredt, Luxembourg
Les années Support-Surface dans les collections du Musée national d'art moderne, Maison de la Culture, Namur ; Museum Sztuki, Lodz ; Palazzo delle esposizione, Rome ; Taidemuseo, Tampere.
Sculptures, Propositions : œuvres du Fonds National d'Art Contemporain, Musée Denys Puech, Rodez (cat.)

Les seuils de la peinture en France et en Italie, Pérouse (cat. texte de A-M Sauzeau).
1998
Saison 98-99 : Estampes, LARC, Le Creusot (dépliant).
Collection : un autre regard, de la peinture à l'objet, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux.
Saga, Paris, stands Galeries Catherine Putman et E. Saydoux.
Foire de Bruxelles, stands Galerie Marwan Hoss et Léa Gredt.
Les années Support-Surface dans les collections du Musée national d'art moderne, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (cat. texte de D. Abadie, M. Pleynet, D. Semin) ; Centro Cultural de Conde Duque, Madrid.
Le collection 1945-1995 et la collection Sonnabend, Musée d'art moderne, Saint-Etienne.
1997
SAGA-FIAC Edition, stand Catherine Putman (SDOPM
Galerie V. Smagghe, Paris. Avec Claude Buraglio, S. Guilloux et Ernest Pignon.
Made in France, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Collection, Découverte, CapcMusée d'art contemporain, Bordeaux
Galerie H. Trintignan, Montpellier
ART 28'97 Basel, stand Catherine Putman (SDOPM
Estampes récentes et variations, Galerie Lucie Weil-Seligmann et Catherine Putman (SDOPM), Paris
Le mouvement perpétuel, Fête de l'Humanité
FIAC 1997, Paris, stands Galerie Marwan Hoss et Galerie Plessis
Pierre Buraglio et Dominique Fourcade, La Vieille Charité, Marseille
Foire de Cologne, stand Marwan Hoss
Foire de Cologne, stand Léa Gredt
Imprimés, Galerie Athanor, Marseille
Ont-ils du métier ?, Galerie Denise René, Paris.
1996
Art Multiple, Düsseldorf, stand Catherine Putman (SDOPM).
En Filigrane, Bibliothèque Nationale, Paris
Foire de Chicago, stand Galerie Marwan Hoss
Carnets d'artistes, le Carré Saint-Vincent, Orléans
Antoine Grumbach, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
Monument et Modernité, Fondation Electricité de France, Espace Electra, Paris (cat.)
1995
Abstraits et Abstrait : œuvres du Fonds Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Château du Terrail, Saint-Jean-de-Vedas
Tresholsd, Thirteen French Artists, National Gallery of Modern Art, New Dehli.

Papel Papel, Galerie Jean Fournier, Paris.
Foire de Francfort, stand Galerie Léa Gredt
Foire de Yokohama, stand Itsutsuji Gallery.
Du trait à la ligne, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (cat. textes de M-L Bernadac, H. Damish.
Xè anniversaire, Galerie Léa Gredt, Luxembourg.
Dessin contemporain, Musée de Valence.
Du Paysage incertain, fragments, Centre d'art contemporain, Vassivière-en-Limousin.
Passions Privées, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (cat.)
45° Nord 8 Longitude 0, oeuvres de la collection du CAPC, Bordeaux.
Dessins et Photos, Galerie municipale, Vitry-sur-Seine.
SAGA-FIAC Edition, stand Catherine Putman (SDOPM)
1994
Le Musée et les modernes : un choix de Marcelin Pleynet, Musée de Picardie, Amiens.
Dessiner une collection d'art contemporain : œuvres du Fonds Régional d'Art Contemporain Picardie, Musée du Luxembourg, Paris (cat.)
Art sacré et création, Palais du Tau, Reims
Autour de Support / Surface, Centre d'art contemporain de Meymac.
Liberté et Egalité, Ludwig Museum, Coblence
SAGA-FIAC Edition, stand Jacques et Catherine Putman, Paris.
1993
VIIIe Biennale Internationale de l'estampe, Séoul.
SAGA, stand Galerie Jean Fournier, Paris
La transparence dans l'art contemporain, Musée de Soissons.
Le grand émerveillement pour le sud, Musée de Vence (cat. texte de X. Girard).
Nioques, Centre Georges Pompidou, Paris et Musée des Beaux-Arts, Valence.
Copier Créer, Musée du Louvre, Paris (cat. textes de M-A Dupuy, J-P Cuzin, A. Sérullaz, H. Loyrette, J. Ley, M. et B. Ceysson
Fonds départemental du Val-de-Marne, Créteil.
Ils ont cité Matisse, Galerie de France, Paris
Dominique Bozo : un regard, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Collection, Fonds régional d'art contemporain du Languedoc-Roussillon, Chapelle des Jésuites, Montpellier.
Galerie Itsutsuji & Enrico Navarra, Tokyo.
Claude Viallat-Pierre Buraglio : Thèmes et Variations, Musée Matisse, Nice.
1992
La collection du Frac Pays de la Loire, Musée des Beaux-Arts, Nantes (cat. texte de D. Ananth)

Les années Support - Surface, Galerie Le Chanjour, Nice et Galerie Hélène Trintignan, montpellier
Tondo : modernité & spiritualité, Centre culturel de l'Yonne et Collégiale Saint-Lazare, Avallon.
Supports / Surfaces, Galerie ArtCurial, Paris
Collages, décollages et images détournées, Musée Ingres, Montauban et Musée des Beaux-Arts, Pau (cat
Papier, Image et base, Musée Oud-Hospitaal, Aalst, Belgique.
L'art abstrait en France dans les années 60-70, le geste et l'idée, Musée d'Art Moderne, Toulouse.
Exposition Universelle de Séville, Pavillon Français, Séville.
Pierre et Claude Buraglio, Centre d'Art Contemporain, Mont-de-Marsan (cat. texte de S. Doré).
1991
Dessin d'une collection, Fonds Régional d'Art Contemporain, Picardie, Amiens (cat. texte de A. Hindry).
Marge, Galerie du Faisan, Strasbourg.
Le monde de Follain : artistes et vestiges, Musée des Beaux-Arts, Saint-Lô
L'amour de l'Art, Ière Biennale d'art contemporain de Lyon, Lyon (cat. texte de T. Raspail).
1990
Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Düsseldorf
Saint-Victoire Cézanne, Musée Granet, Aix-en-Provence (cat. textes de A. Coutagne et B. Ely).
Desseins et dessins, Ecole des Beaux-Arts, Avignon ; Musée des Beaux-Arts, Mulhouse.
1989
Hommage à Jean Hélion, Galerie Art of Century, Paris
Buraglio invite Duport, Reynier, Viallat, Galerie Nicole Dortindeguey, Anduze.
Liberté-Egalité = Freiheit-Gleichheit, Musée Folkwang, Essen ; Kunstmuseum, Winterthur (cat. textes de Dr. Frantz et D. Schwarz
Passé-présent, Fonds Régional d'Art Contemporain Provence Alpes-Côte d'Azur, Marseille.
Coup d'envois : ou l'art à la lettre, Musée de la Poste, Paris (cat. texte de J-M Ribettes).
1988
Collection d'art contemporain, Musée d'art moderne de Saint-Etienne et Nouveau Musée de Villeurbanne.
Galerie Mostra, Paris
L'Art moderne à Marseille : la collection du Musée Cantini, Musée Cantini, Marseille.

Dessin, naissance d'une collection, Fonds Régional d'Art Contemporain Picardie, Amiens
Foire de Los Angeles, stand Galerie Pascal de Sarthe.
Foire de Chicago, stand Galerie Pascal de Sarthe.
ARCO Madrid, Pierre Buraglio, Claude Viallat : 1968 / 1988, stand Galerie Jean Fournier.
Biennale d'Ankara.
Art français contemporain, Zagreb, Ljubljana, Belgrade.
Pierre Buraglio, Claude Viallat : 1968/1988, Arco, Madrid, stand Galerie Jean Fournier
Bac 88, IIème Biennale d'art contemporain, Nancy.
Transparence, verre contemporain, Château d'Annecy
Cantini 88 : bilan d'une collection, Musée Cantini, Marseille.
Le prisme éclaté, Galerie Gil Favre, Lyon (cat.)
Caméléon-Vermillon, Musée des Beaux-Arts, Angers.
Coup d'envoi, Musée de la Poste, Paris.
Galerie Won, Séoul.
1987
XVIè Mirandela Dels Arts, Perpignan, Fonds Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Montpellier.
VIe Bourse d'Art Monumental d'Ivry, Credac, Ivry.
XXXIIe Salon de Montrouge, Paris (cat.)
FIAC, Paris, stand Galerie Jean Fournier.
1986
œuvres choisies : dessins dans la ville, Musée Borely, Vieille Charité, Marseille.
Autour de Michel Butor, Musée de Valence.
1985
Rencontres, Abidjan, Dakar, Bamako (cat.)
Art français : 1960 / 1985, Belgrade ; Zagreb (cat.)
Foire de Bâle, stand Atelier Bordas
Les ruines de l'esprit, Bibliothèque universitaire du Mirail, Toulouse.
Since Matisse : French Color, Edimbourg ; Nantes ; Louisiana Museum for Moderne Kunst, Humlle baek ; Bruxelles (cat. textes de Henri-Claude Cousseau et M. Pleynet).
Marseille : ils collectionnent, Musée Cantini, Marseille (cat.)
1983
Vingt ans d'art en France : 1960 / 1980, Mayence ; Tübingen ; Berlin ; Luxembourg ; Bologne (cat.).
L'espace de la couleur, Baden-Baden (cat.)
Art Contemporain, Nîmes (cat.)
29è salon de Montrouge, Paris (cat.)
1982

Le relief mural en France de 1955 à nos jours, Galerie Zabriskie, Paris
Choix pour aujourd'hui, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (cat.)
Collection Bernard Lamarche-Vadel, Musée Sainte-Croix, Poitiers.
Pierre Buraglio, Bertrand Lavier, Georges Rousse, Galerie Zabriskie, New York
Foire de Bâle, stand Atelier Bordas.
Fiac, Paris, stand Galerie Jean Fournier.
Sans titre I, Musée de Toulon.
1981
Salon de Montrouge, Paris.
Murs, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (cat. texte de A. Pacquement).
1980
Avatars, Galerie Jean Fournier, Paris
Kunst i dag = Art d'aujourd'hui 1, Ordrupgaard, Danemark (cat. texte de D. Fourcade
Les collections privées liègoises, APIAW, Liège (cat.)
Scanner et crucifictions, Chapelle de la Salpétrière, Paris (cat. texte de J-L Binet).
Achats depuis 60, Musée Cantini, Marseille.
1979
L'éternel conflit du dessin et de la couleur- accrochage II, Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
Célébration en Bleu, Manège Royal, Saint-Germain-en-Laye (plaquette texte de C. Millet
Tendance de l'Art en France 1968/1978 : Les parti-pris de Marcelin Pleynet, ARC 2, Musée d'art moderne de la Ville de Paris (cat.)
TP Travaux Pratiques 2, Limoges
XVème Biennale de Sao Paulo (cat. texte de M-O Briot
Artistes aux Champs, Nîmes, Montpellier.
1978
D'un espace à l'autre : La fenêtre, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez (cat., texte d'A. Mousseigne)
D'hier à demain, 1968-1988 : un aspect de l'art actuel, Galerie de La Marine, Nice (cat. texte de J. Lepage
Des mots..., Galerie N.R.A, Paris.
Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence.
L'estampe d'aujourd'hui, 1973-1978, Bibliothèque Nationale, Paris.
Processus et Assemblage, Galerie 30, Paris.
1977
3 villes - 3 collections, Musée Cantini, Marseille ; Musée de Peinture et Sculpture, Grenoble ; Musée d'art et d'industrie, Saint-Etienne (cat.)

Liban, cendres et espoir, Galerie Jancovici, Paris.
1976
FIAC, Paris (galerie Maillard, Saint-Paul-de-Vence).
VIIIème Festival International de la Peinture, Cagnes-sur-Mer.
Premier Salon de la Critique, La Défense, Paris (journal).
1975
Le dessin de la nouvelle peinture, Galerie du Rhinocéros, Paris.
17 amis dont Aldo Mondino, Galerie Karl Flinker, Paris
Collectif d'expositions, AARP, Paris
Salon de Mai, Paris
TP, Travaux Pratiques, UER de Sciences, Limoges.
1968
Salle rouge pour le Viêt-nam, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, section ARC, Paris (cat. texte de G. Aillaud, citations choisies par Pierre Buraglio).
1967
5ème festival de la Côte d'Azur.

Œuvres dans les collections publiques et fondations

- Musée Réattu, Arles
- - C.A.P.C, Musée d'art contemporain, Bordeaux.
- - Musée de la Peinture et de la Sculpture, Grenoble.
- - Musée Cantini, Marseille
- - Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.
- - Musée national d'art moderne, Paris.
- - Musée d'art et d'industrie, Saint-Etienne.
- - Musée d'art moderne, Strasbourg.
- - Musée des Beaux-Arts, Toulon
- - Fonds national d'art contemporain, Paris.
- - Manufacture des Gobelins-Savonneries, Paris
- - Fonds Recherche et Industrie Renault.
- - Manufacture de Sèvres.
- - Fonds départemental d'art contemporain d'Auvergne, de Bretagne et de Haute-Normandie, Languedoc-Roussillon, Nord, Picardie, Pays de Loire, Poitou Charente, Limousin.
- - Fondation Cartier, Paris.
- - Musée de la Poste, Paris.
- - Musée de la Seita, Paris.
- - Fonds départemental d'art contemporain de la Seine Saint-Denis.
  - Musée des Beaux-Arts, Orléans
- - Carré d'Art, Nîmes.
- - Musée Matisse, Nice

- - Musée d'art contemporain, Céret.
- - Menil Collection, Houston, Texas
- - Musée national d'art contemporain, Séoul.
- - Musée Sara Hilden, Tampere, Finlande.
- - Musée de Sèvres
- - Musée des Arts Décoratifs, Paris.
- - Musée Picasso, Antibes.
- - Musée des Beaux-Arts, Nantes.
- - E.N.B.S.A, Paris.
- Bibliothèque Nationale, Paris.
- - Bibliothèque du Musée de Villeneuve d'Ascq.
- - Centre de la Gravure et de l'image imprimée, La Louvière, Belgique.
- - Musée Ziem, Martigues.
- - Centre d'art contemporain, Istres.

Ce document est le fruit d'un partenariat entre les Abattoirs et l'Académie de Toulouse qui s'associent pour remercier :
Pierre Buraglio
Henri-Claude Cousseau
Directeur de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris
Marie-Laure Bernadac
Conservateur du Capc
Jany Lauga
Responsable du service culturel du Capc
Philippe Berbion
Attaché de conservation au Capc
Les éditions Stock
Ont participé à l'élaboration de ce dossier :
Anne-Marie Cazanave
Laurence Darrigrand
Virginie Desrois
Magali Gentet
Catherine Gaich
William Gourdin
Lydia Maurel
Bernadette Moralès
Hervé Sénant